

## BUÑUELS MEXIKANISCHE FILME

Buñuels mexikanische Filme, die in der Zeit von 1946-1961 entstanden, und die einen erheblichen Teil seiner Filmproduktion ausmachen – es handelt sich um 20 von insgesamt 32 Filmen Buñuels – gelten als Musterbeispiel für die Schwierigkeiten und Probleme eines Avantgarde-Regisseurs, sich an die Bedingungen des kommerziellen Filmbetriebs anzupassen, an eine Filmindustrie, die weitgehend von den Stereotypen und Klischees des Hollywood-Kinos beherrscht wird und natürlich kommerziellen Zwängen unterliegt<sup>1</sup>. In Mexiko werden in den 50er Jahren Serienproduktionen hergestellt – vor allem Melodramen im Hollywood-Stil –, aber in mexikanischem Gewand und Dekor. Eine solche Filmindustrie gilt keineswegs nur in dem armen Mexiko jener Zeit, sondern bis in die Gegenwart vieler europäischer Länder immer als äußerste Gegenposition einer wie auch immer definierten Avantgarde-Ästhetik.

So werden denn meist auch die Gegensätze zwischen den frühen surrealistischen Experimentalfilmen Buñuels (wie z.B. *Chien andalou* und *L'âge d'or*) und der mexikanischen Serie, den von P.W. Jansen sogenannten "mexikanischen Etüden"<sup>2</sup>, hervorgehoben, die Anpassungszwänge, denen auch Buñuel nicht ausweichen kann und die für Buñuel das Ende des kreativen avantgardistischen Autorenkinos bedeuten. Man gesteht allenfalls zu, daß Buñuel dabei, zumindest in einzelnen der mexikanischen Filme, "schwejsche Züge, die Fähigkeit zum fintenreichen Pragmatismus"<sup>3</sup> bewiesen habe, eine List der Vernunft, die trotz aller Rücksichtnahme eine neue, auch für spätere Filme Buñuels wichtige Sensibilität geschaffen habe; und daß es ihm zum Teil gelungen sei, die Klischees und Genreregeln, auch wenn er sich nicht von ihnen lösen konnte, "ironisch zu konterkarieren"<sup>4</sup>. Und

---

1 Vgl. M. Schwarze, S. 55 f.

2 P.W. Jansen, "Der organisierte Anarchist", in K. Eder / P.W. Jansen, S. 32.

3 Schwarze, S. 56.

4 Schwarze, S. 57.

schließlich konzentriert man sich in den wichtigsten Monographien über Buñuel (A. Sánchez Vidal, M. Oms) auf die berühmten Ausnahmen, die Buñuel in der Serie kommerzieller Filme gleichwohl habe realisieren können, wie z.B. *Los olvidados*, der dem Regisseur nach dem Kassenerfolg von *El Gran Cavalera* (1949) etwas mehr Freiheit gegeben habe. Buñuel selbst hat z.B. in seinen autobiographischen Erinnerungen und in den Gesprächen mit M. Aub solche Produktionszwänge, von denen er abhängig war (z.B. um in der Emigration seine Familie zu ernähren), nie verschleiert, sondern zum Teil sehr drastisch und skeptisch geschildert<sup>5</sup>; aber er betont, daß er doch immer in jedem Film soweit wie eben möglich einen Ausweg oder zumindest Ansätze zu einer persönlichen Gestaltung gesucht habe<sup>6</sup>.

Es mag überraschen, daß Buñuel die mexikanische Periode insgesamt (trotz seiner früheren, für Spanier nicht ganz untypischen Distanz zu Lateinamerika) keineswegs nur deshalb positiv zeichnet, weil er als republikanischer Spanier hier ein Exil, eine wirkliche Überlebenschance, gefunden hatte. Buñuel glaubt vielmehr, daß die mexikanischen Filme einem Europäer die Möglichkeit bieten, "Mexiko – auf dem Umweg über das Kino – auf eine andere Weise sehen zu lernen"<sup>7</sup>, und Buñuels positive Einschätzung mexikanischer Erfahrungen koinzidiert überraschenderweise mit dem Urteil von Octavio Paz, der die mexikanischen Erfahrungen Buñuels als notwendigen Weg zu einer neuen Filmästhetik ansieht:

*Los olvidados* no mostraba el camino de la superación del superrealismo – ¿se supera algo en arte y en literatura? – sino de su *desenlace*; quiero decir: Buñuel había encontrado una vía de salida de la estética superrealista al insertar, en una forma tradicional del relato, las imágenes irracionales que brotan de la mitad oscura del hombre.<sup>8</sup>

Ich werde auf dieses bemerkenswerte Urteil von Octavio Paz, der von Anfang an, als Kritiker und Freund, Buñuels mexikanische Produktion kommentiert, zurückkommen, zumal Paz selbst, wie u.a. U. Schulz-Buschhaus und L. Schrader gezeigt haben, im Rahmen der Entwicklung einer speziell lateinamerikanischen Konzeption der Mo-

---

5 L. Buñuel 1983, S. 196.

6 M. Aub / L. Buñuel 1986, S. 94.

7 Buñuel 1983, S. 188.

8 Zit. bei A. Sánchez Vidal 1984, S. 125.

derne und damit verbundenen Kritik der europäischen Avantgarde eine maßgebliche Rolle spielt<sup>9</sup>. Zunächst gilt es, die besondere Position Buñuels im Rahmen des europäischen Surrealismus zu skizzieren, mit der These, daß bestimmte Aspekte, die für Buñuels Filmästhetik schon von Anfang an wichtig sind, erst in Mexiko, in der Konfrontation mit der lateinamerikanischen Realität und den dortigen Produktionsbedingungen der Filme, zum Vorschein gelangen, Profil gewinnen, und zwar in der Weise, daß dadurch für Buñuel und die Zuschauer der Filme bestimmte Probleme der Avantgarde selbst sichtbar werden. Es geht um Ansätze einer kritischen, zunehmend skeptischen Analyse der Moderne selbst, die Buñuel keineswegs zufällig in Mexiko, gleichsam am Rande der europäischen Moderne, bewußt werden, d.h. in einer existentiellen, zeitgeschichtlichen und geographischen Grenzsituation, unmittelbar nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, dem Zusammenbruch der europäischen Kultur und im 'Elend' des mexikanischen Exils. Ich werde versuchen, diesen Zusammenhang von post- und prämodernen Tendenzen vor allem am Beispiel der beiden ohne Zweifel künstlerisch bedeutungsvollsten mexikanischen Filme *Los olvidados* und *Nazarín* zu verdeutlichen.

Es bedarf hier keiner ausführlichen Begründung und Darstellung, um Buñuels Schlüsselrolle im Rahmen des spanischen und französischen Surrealismus der zwanziger und dreißiger Jahre zu belegen, obwohl die besonderen Beziehungen etwa zwischen Buñuel, Dalí, Lorca erst in jüngster Zeit genauer erforscht wurden, z.B. durch die Arbeiten von A. Sánchez Vidal, V. Fuentes und R. Utrera<sup>10</sup>. Man darf auch auf die Publikation der Akten des jüngsten Kolloquiums (Lyon 1988) zu diesem Themenkreis gespannt sein<sup>11</sup>. Ein erhebliches Problem für die Forschung liegt immer noch darin, daß die traditionelle Literaturwissenschaft, vor allem in Europa (und besonders in der deutschen Romanistik), zu wenig auf filmgeschichtliche und filmästhetische Fragen eingeht, wobei die Ausnahmen – z.B. die Arbeiten von H.-J. Neuschäfer, F.-J. Albersmeier, F. Wolfzettel – immer noch

9 Vgl. U. Schulz-Buschhaus, bes. S. 140 ff.; L. Schrader, S. 793 ff.

10 Vgl. bes. Sánchez Vidal<sup>2</sup> 1988, R. Utrera 1982, V. Fuentes 1986; Fuentes hat eine umfassende Publikation angekündigt (*El cine de Buñuel: por una visión integral de la realidad*).

11 "Las relaciones de Buñuel, Lorca y Dalí", Lyon, Jan. 1988, S. 19-23.

die Regel bestätigen<sup>12</sup>. Gerade im akademischen Bereich kann man noch Abgrenzungsstrategien zwischen den einzelnen Disziplinen beobachten, zum Teil aber auch auf der Seite der Filmtheoretiker, obwohl, wie man längst weiß, z.B. für Buñuel ebenso wie für Lorca oder Dalí die Wechselbeziehungen zwischen den Künsten, insbesondere zwischen Literatur, Film und Malerei gerade die entscheidenden Grundlagen einer neuen Ästhetik bilden. So kommt es, daß in der schon recht umfangreichen Buñuel-Literatur – von einigen Autoren wie M. Aub, V. Fuentes, H.-J. Neuschäfer, R. Utrera und A. Sánchez Vidal abgesehen – relativ wenig über die Beziehungen zwischen Literatur und Film zu finden ist, und dies, obwohl Buñuel, der ein ausgebildeter Literaturwissenschaftler und Romanist war, immer wieder auf die Literatur und besonders die spanische Literaturgeschichte als Ausgangspunkt und Angelpunkt seiner Filme verweist. Der Begriff der 'Intermedialität', der von mir in Erweiterung des Konzepts der Intertextualität als Mischung und Überlagerung verschiedener Diskurse, aber auch verschiedener Medien verstanden wird<sup>13</sup>, bietet m.E. einen guten methodischen Ansatz zum Verständnis der surrealistischen Ästhetik, ihrer Theorie und künstlerischen Praxis. Die Surrealisten haben auf ihre Weise das Prinzip selbst entdeckt, z.B. in der Faszination und der Ironie im Umgang mit literarischen und künstlerischen Traditionen, die spielerisch – etwa in Form von Montagen – gemischt werden und auf diese Weise ganz neue Texttypen und Darstellungsweisen ergeben; sie haben die Notwendigkeit erkannt, dabei die neuen Medien, insbesondere den Film, ins Spiel zu bringen. Gattungs-, Grenz- und Tabuüberschreitungen sind daher bezeichnend für die Entwicklung der surrealistischen Ästhetik, die Suche nach neuen ästhetischen Diskursen und Erfahrungen, die Erschließung neuer Bereiche, insbesondere auch im Hinblick darauf, daß die traditionelle, bürgerliche Eingrenzung der Ästhetik und Kunst, wie Buñuel betont, radikal in Frage gestellt wird<sup>14</sup>. Für die literarischen Gattungs- und Tabuüberschreitungen gibt es eine Reihe von Vorbildern im 19. Jh., von der Poetik der Frühromantik, Friedrich Schlegels Konzept der "progressiven Uni-

---

12 Vgl. H.-J. Neuschäfer 1989, der auch eine Geschichte des neueren span. Films vorbereitet; F.J. Albersmeier / V. Roloff 1989 (dort auch F. Wolfzettel).

13 Vgl. Albersmeier / Roloff, Einleitung, S. 13 f. und S. 529 ff.

14 Buñuel 1983, S. 97.

versalpoesie" bis hin zu Baudelaires Ästhetik des Grotesken, den "poètes maudits" oder dem Theater Jarrys; und es gibt ältere, weiterreichende Traditionen vom pikaresken Roman, von Quevedo über Goya bis hin zu Valle-Inclán – von denen noch die Rede sein wird. Gleichwohl war, wie Buñuel betont, das eigentliche Ziel des Surrealismus nicht, "eine literarische Bewegung ins Leben zu rufen, auch keine neue Malerei, Philosophie und so weiter, sondern die Gesellschaft hochgehen zu lassen, das Leben zu ändern."<sup>15</sup>

Wenn Buñuel, wie er im Rückblick bemerkt, diese radikale und revolutionäre Tendenz der Surrealisten erst in Paris kennenlernt und dort z.B. in *Chien andalou* zum Ausdruck bringt, und wenn er von daher die spanischen Vorstufen des Surrealismus für relativ harmlos hält<sup>16</sup>, so gilt gleichwohl, daß die Besonderheit der Position und der ästhetischen Praxis Buñuels – und auch der Lorcas oder Dalís – nur vor dem Hintergrund spanischer Traditionen zu begreifen ist. So korrespondiert die Freude z.B. an der grotesken Komik, die die frühen Filme und auch die literarischen Texte Buñuels auszeichnet (insbesondere die hier schon erkennbare Freude an der Blasphemie und am Sakrileg) ganz offensichtlich mit traumatischen Erinnerungen an die streng katholisch-jesuitische Erziehung Buñuels. Buñuel selbst hat den obsessionellen Charakter, aber auch die kreative Funktion solcher Erfahrungen immer wieder hervorgehoben, z.B. in dem Kapitel über die Karfreitagstrommeln von Calanda, die in seiner Erinnerung einerseits zum Symbol der reaktionären spanisch-katholischen Lebensform werden, aber andererseits auch zum ästhetischen Faszinosum, zum kreativen Impuls, als ein "fenómeno asombroso, arrollador, cósmico, que roza el inconsciente colectivo"<sup>17</sup>, so daß sie dann später als "unergründliche und unvergeßliche" Trommelschläge vor allem in *L'âge d'or* und *Nazarín* wieder auftauchen werden. Ein Zeichen unter vielen anderen dafür, daß der spanische Surrealismus nicht nur bei Buñuel an eine kulturelle und gesellschaftliche Tradition gebunden ist, die genau in dem Maße, in dem sie archaische Lebensformen länger als andere Völker bewahrt, in dem sie stärker wirksame religiöse Tabus schafft und bis in die Franco-Zeit hinein sogar erneuert, gerade um so mehr zur karnevalesken Pervertierung,

---

15 Ebenda.

16 Vgl. Aub / Buñuel, S. 46 ff.

17 Buñuel 1983, S. 16; 1982, S. 30.

zur Groteske, Parodie und Blasphemie verlockt. Darin liegt auch der Grund, warum man, wie zu zeigen sein wird, in vielen Filmen Buñuels – sowohl der surrealistischen als auch postsurrealistischen Phase – vor allem Strukturen und Darstellungsmittel des pikaresken Romans in filmischer Umgestaltung (wieder)finden kann; und das gleiche gilt auch für Traumsequenzen bei Buñuel, die in ihrer grotesken, karnevalesken Mehrdeutigkeit viel mehr an Traumdarstellungen bei Cervantes, Quevedo oder Calderón erinnern als an die Buñuel ohne Zweifel ebenfalls vertrauten Versuche der Freudschen Traumdeutung, d.h. der rationalen, psychopathologischen Erklärung der Träume<sup>18</sup>. Für Buñuel ist der Film – als modernes Medium – "das beste Instrument, um die Welt der Träume, des Instinkts auszudrücken"<sup>19</sup>; ihm erscheint der "schöpferische Mechanismus der filmischen Bilder" als eine Möglichkeit der Imitation des Traums, des Ausdrucks von Unbewußtem, und damit zugleich auch als beste Form für eine freie, kreative Metaphorik. Aus diesem Grund folgt Buñuel zumindest am Anfang ohne Vorbehalte der surrealistischen Ästhetik:

Dieser *amour fou* zum Traum, diese Lust zu träumen – frei von jeglichem Versuch, die Träume auch zu deuten –, gehört zu den tiefsitzenden Neigungen, die mich zum Surrealismus gebracht haben. Ein *Chien andalou* ist aus der Begegnung eines meiner Träume mit der Begegnung eines Traums von Dalí hervorgegangen, später habe ich Träume in meinen Filmen untergebracht und dabei immer versucht, das Rationale und Erklärende zu vermeiden, das ihnen meistens im Film anhaftet.<sup>20</sup>

Die von Buñuel (im Gegensatz zu zahlreichen Interpreten seiner Filme) immer wieder hervorgehobene Mehrdeutigkeit der Traumsequenzen (und damit der Filme selbst) gilt nicht nur für die Periode der frühen, surrealistischen Filme, sondern, wie ich zeigen möchte, ebenso für die 'postsurrealistische', mexikanische Produktion; mit dem Unterschied, daß diese karnevaleske Ambiguität, das unerwartete Auftauchen des Absurden, im Kontext und in der Kombination mit traditionell vermittelten Stoffen und Erzählformen für den Zuschauer um so provozierender erscheint. Das, was in dem a priori

18 Vgl. zum Traumdiskurs bei Cervantes, Quevedo usw. jetzt auch B. Teuber 1989; zur Kritik am Rationalismus der Freudschen Traumdeutung s. auch E. Lenk, *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München 1983.

19 Zit. bei Schwarze, S. 109; vgl. auch Aub / Buñuel, S. 136 ff.

20 Buñuel 1983, S. 82 f., 1982, S. 111; vgl. Aub / Buñuel, S. 44.

freien, arbiträren Spielraum von *Chien andalou* oder *L'âge d'or* gar nicht mehr besonders auffällt, nämlich die Mehrdeutigkeit und Irrationalität des Traumdiskurses, wirkt im Rahmen konventioneller Erzählstrukturen, die in *Los olvidados* und *Nazarín* durchaus eine Rolle spielen, grotesk und irritierend und führt so zu einem fundamentalen Zweifel an dem Prinzip der logischen Ordnung und Vernunft; zu einem Zweifel, der für Buñuel eine weiterreichende Perspektive hat, mit der Frage der Geschichtlichkeit und Relativierbarkeit des 'Projektes der Moderne' und der Grenzen des Vernunftglaubens selbst verbunden ist. In den Gesprächen zwischen M. Aub und Buñuel (in einem Buch, das als Mischung von dialogischem Roman, Gespräch, Erinnerung und Biographie eine neue literarische Form sucht und eine eigene Untersuchung verdienen würde) verweist Aub auf den Wandel der ästhetischen Konzeption Buñuels, der in der mexikanischen Zeit begonnen habe, und fragt den Regisseur:

Pero ¿cómo te explicas que películas como *Nazarín*, *Viridiana* o *El* han sido tenidas también por surrealistas cuando tienen, por lo menos, un hilo conductor, una lógica narrativa que nada tiene que ver con lo que definió Breton? (M. Aub 1984, S. 67)<sup>21</sup>

Buñuels Antwort erscheint merkwürdig und paradox: "die moralische Linie ist surrealistisch"; paradox insofern, als eine solche Verbindung von Moral und Surrealismus ganz ungewohnt ist. Um sie besser zu verstehen, muß man die Filme genauer anschauen, wobei ich im voraus anmerken möchte, daß schon aus Zeitgründen hier keine umfassende Filmanalyse möglich ist, wie sie z.B. H.-J. Neuschäfer oder L. Ebeling am Beispiel von Buñuel-Filmen versucht haben, sondern daß im folgenden nur einzelne Aspekte und Problemstellungen herausgegriffen werden.

### *Los olvidados*

Um die Kontinuität und den möglichen Wandel von Buñuels Filmästhetik und künstlerischer Praxis in der mexikanischen Periode beurteilen zu können, erscheint es zweckmäßig, zunächst auf einen der vielen filmtheoretischen Essays Buñuels zurückzugreifen, den

---

21 Vgl. Aub / Buñuel, S. 47.

Vortrag "El cine, instrumento de poesía", den er 1958 an der Universidad de México gehalten hat. Genau in der Zeit zwischen *Los olvidados* und *Nazarín*, in der Zeit, in der er, wie es scheint, die weitreichendsten Zugeständnisse an die konventionelle mexikanische Filmproduktion gemacht hat, zu Melodramen wie *El bruto*, *Él*, *Abismo de pasión* gezwungen war. Wie J.F. Aranda in seiner Biographie mitteilt, verteidigt Buñuel auch jetzt das Kino als künstlerisches Ausdrucksmittel:

"el cine como expresión artística", o más concretamente, como instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea. [...]

El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. [...]

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se le emplea para esos fines. (J.F. Aranda, S. 332-335)

Buñuel erläutert dann die Differenz zwischen dem realistischen bzw. neorealistischen Filmstil und einer von ihm bevorzugten Darstellungsweise, in der die unendliche Bedeutungsvielfalt des *real maravilloso* im Sinne von A. Breton ("... lo fantástico no existe, todo es real") als ein Element der Realität selbst erscheint, als "visión integral de la realidad" (S. 336), die die Welt des Traums einschließt. Die "fantasía irónica" liegt für Buñuel in der Darstellung der Alltäglichkeit und Fremdheit des Phantastischen und Absurden – ganz ähnlich übrigens wie in Carpentiers berühmter Definition des *real maravilloso* von 1949, die Carpentier ja ebenfalls, *malgré lui*, wie M. Rössner zeigt, weitgehend vom europäischen Surrealismus übernimmt.<sup>22</sup> Genau diese Konzeption, die nichts Eskapistisches oder auch Magisches an sich hat (wie V. Fuentes zurecht anmerkt)<sup>23</sup>, hat Buñuel in *Los olvidados* verwirklicht, indem er – scheinbar realistisch – mexikani-

22 Vgl. M. Rössner, "Europäische Avantgarde und Ethnologie im Kontext der Suche nach nationaler Identität: Gedanken zum frühen Asturias und zum frühen Carpentier" (Vortrag Hispanistentag, Passau 1987).

23 Fuentes 1986; vgl. Buñuel selbst, "El cine, instrumento de poesía", in J.F. Aranda, S. 326.



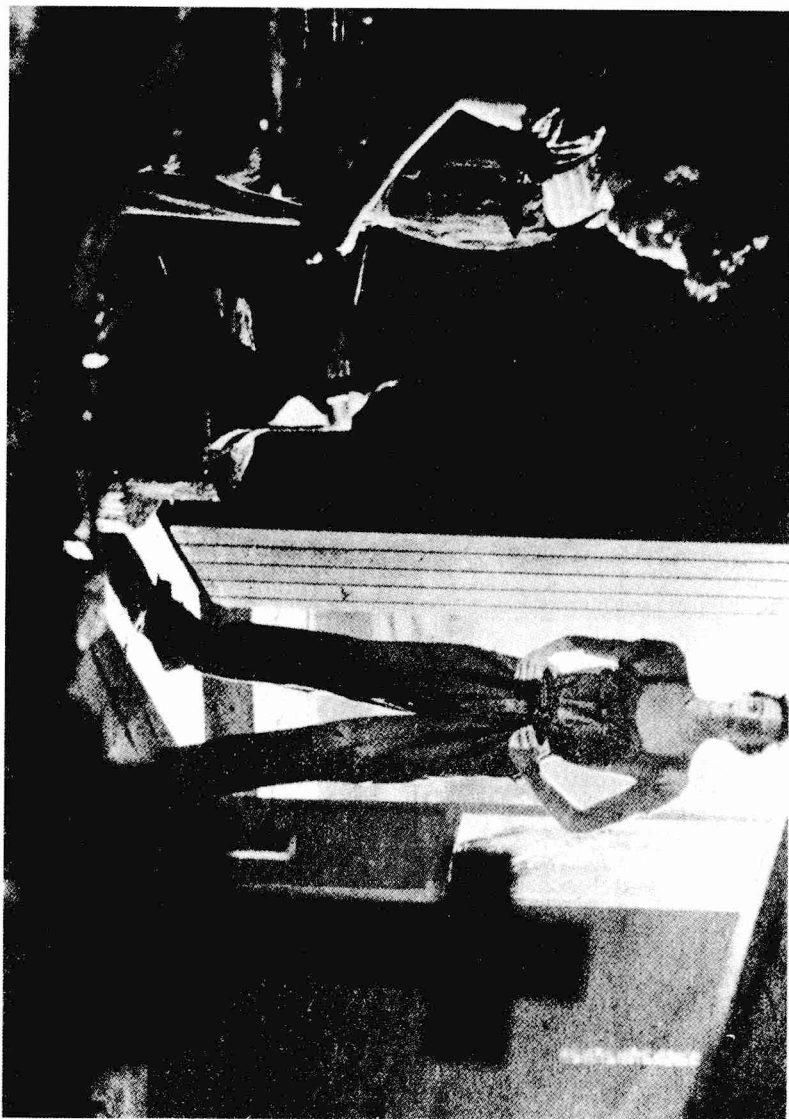
sche Realität aufzeigt und zugleich aber das Unheimliche, Hintergründige, das Unergründliche derselben Realität zur Darstellung bringt. Dabei greift Buñuel auf literarische Traditionen zurück, die geeignet sind, diese Ambiguität der Realität nicht nur inhaltlich, sondern auf der Ebene des filmischen Diskurses zu verdeutlichen: z.B. die Struktur des pikaresken Romans, der – gleichsam an der Schwelle zur Moderne – Gesellschaftskritik, Satire und groteske Komik verbindet; eine literarische Gattung, die selbst schon durch ironisch-parodistische Intertextualität gekennzeichnet ist, z.B. in ihrem spöttischen Bezug zur ersten autobiographischen Konfession. Buñuel, der schon als Literaturstudent ein Schüler von Américo Castro war, kannte die pikareske Literatur sehr gut und nimmt in vielen Filmen pikareske Traditionen auf. Formen der grotesken Komik und Satire, die an den spanischen pikaresken Roman erinnern, finden sich daher in verschiedenen 'mexikanischen' Filmen Buñuels, in *Los olvidados* ebenso wie in *Nazarín* und z.B. auch in der Komödie *Subida al cielo* (1951), die – vor allem im Hinblick auf die karnevalesken Stilmittel – eine eigene Untersuchung verdienen würde.

Vor allem Oms hat am Beispiel von *Los olvidados* darauf hingewiesen<sup>24</sup>, daß es dabei um viel mehr geht als um einzelne Themen und Episoden, etwa um die Analogien zwischen Pedro und Lazarillo oder um die Grausamkeit des Blinden, die wie im *Lazarillo de Tormes* mit der grausamen Behandlung des Blinden durch die Gesellschaft zusammenhängt. Buñuel übernimmt dabei u.a. auch die Form und den Stil der Gebrestenkomik, die im pikaresken Roman als mittelalterliche Tradition übernommen wurde. Wichtig erscheint mir, daß der Film *Los olvidados* versucht, die groteske Ambiguität des pikaresken Romans<sup>25</sup> an einem modernen Beispiel zur Darstellung zu bringen, aber zugleich die moralische und künstlerische Problematik dieser Ambiguität selbst zu reflektieren: die Umkehrbarkeit und Perversion christlich-moralischer Werte in einer inhumanen Welt, die auch der pikareske Roman durch das Mittel der grotesken Satire bereits angedeutet hatte (im *Lazarillo* und auch in Quevedos *Buscón* sicherlich mehr als im *Guzmán* oder anderen, eher unterhaltsamen

---

24 M. Oms, S. 24 ff., im Unterschied zu der vorwiegend thematischen Analyse bei C. Rebolledo.

25 Vgl. dazu (im Anschluß an Bachtin) Vf. "Mittelalterliche Farcenkomik", bes. S. 62 ff.



Jaibo erscheint in der Schmiede; links Pedro (vgl. M. Oms, S. 30)

Varianten des pikaresken Romans). Ein wichtiges Mittel dabei ist die Kontrastierung aber auch Konfusion von Schein und Realität als moralisches, aber auch gesellschaftskritisches und ästhetisches Problem. Unter diesen Voraussetzungen versucht Buñuel die Mehrdeutigkeit als ein Mittel des filmischen Diskurses, der visuellen Komposition, zu veranschaulichen, etwa durch die Pervertierung der populären religiösen Symbole: als z.B. Jaibo in die Schmiede kommt, erscheint statuenhaft eine Figur an der Tür, während auf der rechten Seite ein Objekt – möglicherweise ein Messer – den Schatten eines Kreuzes zeigt. Zwei weitere Beispiele:

Dans la baraque en planches où dort Jaibo, la caméra cadre tête d'un âne penché sur la paille éclairée, reconstituant dans l'étable l'atmosphère lumineuse de la crèche.

Enfin après le meurtre de Pedro, Meche et son grand-père chargent le cadavre sur l'âne et, croisant la mère inquiète sur leur chemin, composent un court instant le groupe de "la fuite en Égypte".<sup>26</sup>

Bei diesen drei Bildbeispielen, so folgert Oms, funktioniert die Bildimagination "à rebours": "elle fixe un souvenir mais inverse la signification", d.h. Faszination und Parodie sind auf diese Weise eng miteinander verbunden, mit anderen Worten, die christliche Mythologie wird hier wie schon im pikaresken Roman einerseits zitiert, andererseits ironisch verkehrt, aber gleichwohl bleibt der Sinn der Parodie offen, sie wird keiner übergreifenden, eindeutigen These zugeordnet.

Noch grotesker, hintergründiger und auch subversiver ist dieses Verfahren in den spektakulären Traumsequenzen des Films, in denen die surrealistischen Elemente besonders deutlich und drastisch zum Vorschein kommen. Der Traum ist, wie A. Bazin sehr gut bemerkt<sup>27</sup>, für die Kinder, die 'olvidados', "das Maß ihres Schicksals". In den surrealistischen Filmen dominieren die Träume, sie sind nicht von anderen Ebenen der Realität abgrenzbar und sie vermeiden, wie Buñuel selbst betont, jegliche Symbolik. Hier, im Kontext einer filmischen Erzählung, die, von der Ich-Form abgesehen, der Episodenstruktur des pikaresken Romans ähnelt und Alltagssituationen darstellt, erscheinen die Träume als Angelpunkt des Geschehens, man

26 Oms, S. 29.

27 A. Bazin, zit. bei A. Goetz / H.W. Banz, B 68.

könnte fast sagen als melodramatische Höhepunkte der 'histoire', wenn man von der gleichwohl vorhandenen ironischen Distanz des Regisseurs abstrahiert. Die Träume vermitteln hier wie im antiken Drama Entsetzen und Mitleid: Pedro ist von zu Hause weggelaufen, weil seine Mutter ihm das Stück Fleisch, das er haben wollte, verweigert. Er träumt, daß seine Mutter sich des Nachts erhebt, um ihm ein rohes und blutiges Stück Fleisch zu reichen, das aber die Hand des unter dem Bett versteckten Jaíbo an sich reißt – ein zitterndes Stück Fleisch, das ihm seine "wie eine Madonna lächelnde Mutter" übergibt<sup>28</sup>. Es geht hier keineswegs einfach um Freudsche Traumpsychologie und Traumdeutung, um eine sexualpsychologische, ödipale Eindeutigkeit der Symbole, eine Deutungsmöglichkeit, die Buñuel im übrigen kennt und mit der er fast immer nur spielerisch umgeht – von *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* bis hin zu *L'obscur objet du désir*. Die Traumsequenzen in *Los olvidados* demonstrieren vielmehr den schöpferischen Mechanismus filmischer Bilder selbst, das, was Buñuel als "Verbindung von Traum und Wirklichkeit, von Bewußtsein und Unbewußtem" beschreibt, als "labiles und unsichtbares Gleichgewicht zwischen Rationalem und Irrationalem", das überhaupt Filme und Träume vergleichbar macht<sup>29</sup>; und sie demonstrieren darüber hinaus die Konstruierbarkeit der Träume im Film: die Traumsequenzen in *Los olvidados* wirken, im Kontext des Films, ganz logisch und sind doch durch die Offenheit und ästhetische Unergründlichkeit mythologischer Assoziationen gekennzeichnet. Es ist wiederum O. Paz, der dies als erster bemerkt und der dabei vor allem mexikanische Aspekte dieser Traummythologie hervorhebt:

Y los niños, los olvidados, su mitología, su rebeldía pasiva, su lealtad suicida, su dulzura que relampaguea, su ternura llena de ferocidades exquisitas, su desgarrada afirmación de sí mismos en y para la muerte, su búsqueda sin fin de la comunión – aun a través del crimen – no son ni pueden ser sino mexicanos. Así, en la escena clave de la película – la escena onírica – el tema de la madre se resuelve en la cena en común, en el festín sagrado. Quizá sin proponérselo, Buñuel descubre en el sueño de sus héroes las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: Coatlicue y el sacrificio. El tema de la madre, que es una de las obsesiones mexicanas, está ligado inexorablemente al de la fraternidad, al de la amistad hasta la muerte. Ambos constituyen el fondo secreto de esta película.<sup>30</sup>

28 Bazin, ebenda B 69.

29 Vgl. Aub / Buñuel, S. 44, und Schwarze, S. 109.

30 O. Paz, "El poeta Buñuel", S. 187 (zuerst ersch. 1951).

Die Kunst Buñuels besteht also darin, dabei Zusammenhänge zwischen europäischer und lateinamerikanischer Mythologie zu verdeutlichen, z.B. zwischen der teilweise noch spätmittelalterlichen Konzeption des pikaresken Romans – der genau diesen Typ der schrecklichen Mutter geprägt hat; die Mutter, die ihr Kind allein läßt, es vergißt und ihrem Liebhaber folgt – und der archaischen Mythologie und Wirklichkeit Mexikos, die im Roman wie im Film einen vergleichbaren Typ der grotesken Satire hervorbringt. Darin steckt, wie man heute noch deutlicher sieht (nachdem Octavio Paz selbst, García Márquez, Carpentier, Carlos Fuentes oder andere diese Zusammenhänge weiter ausgeführt haben), eine fundamentale Diskurskritik, die Kritik der Tradition des europäischen Rationalismus und des Fortschrittsglaubens, die in Lateinamerika nach dem zweiten Weltkrieg am deutlichsten formuliert wird und die Buñuel aus mexikanischer Perspektive als einer der ersten übernimmt. In dem Film *Los olvidados* wird insbesondere der naive Fortschrittsglaube (z.B. eine grundlegende Prämisse der Aufklärung, nämlich der Glaube an die Erziehbarkeit des Menschen und an das Gute) auf eine drastische und groteske Weise ad absurdum geführt. Rousseaus Vertrauen in das Gute im Menschen wird im Film in der Episode des Erziehungsheims thematisiert und zugleich parodiert, wobei der Film, den möglichen Ausweg, d.h. rationale Erklärungsmuster, die das Phänomen der Grausamkeit erläutern und z.B. auf gesellschaftliche Bedingungen zurückführen, *verweigert*. Diese diskursive Skepsis Buñuels trifft daher auch, wie die mexikanischen und auch europäischen Reaktionen auf *Los olvidados* bestätigen<sup>31</sup>, marxistische Positionen und Topoi, an die Buñuel (und andere Surrealisten) geglaubt hatten und die ja auch in Mexiko – als ideologisches Erbe der Revolution – längst zu einem oft heuchlerischen Diskurs der herrschenden Partei erstarrt waren. Dies erklärt die offizielle Empörung in Mexiko über den Film, aber auf der anderen Seite die Unterstützung Buñuels durch führende Schriftsteller und Intellektuelle wie O. Paz; ein, wie mir scheint, deutliches Symptom für diskursive Veränderungen in der Theorie und künstlerischen Praxis der Avantgarde nach dem 2. Weltkrieg, die bei Buñuel keineswegs als Abkehr von surrealistischer Darstellungsweise und Gesellschaftskritik zu verstehen sind, sondern

---

31 Vgl. Buñuel 1983, S. 192 f.

als Erweiterung durch den Rückgriff auf 'prämoderne', spanische Traditionen des Grotesken. Auch der gut gemeinte Optimismus der sowjetischen Filme der 50er Jahre, so bemerkt Buñuel als einer der ersten, ist ebenso reaktionär wie die bürgerlichen Ideale Religion, Vaterland und Familie<sup>32</sup>.

### *Nazarín*

Mehr noch als *Los olvidados* ist *Nazarín* (1958/59) ein Werk der "ironischen Phantasie" Buñuels, einer ironischen und zugleich diskurskritischen Intermedialität. Ich verwende den Begriff Intermedialität, wie schon angedeutet, in Erweiterung des Intertextualitätsbegriffs, als eine spielerische Vermischung verschiedener Diskurse und Medien, die im besonderen Maße in dem kreativen Bereich der Literaturverfilmungen zur Entfaltung kommen kann, als eine Form der *Verwandlung* literarischer Texte, die u.a. darauf beruht, daß visuelle Phantasie, die auch beim Lesen immer schon mit im Spiel ist, in Filmen zum Vorschein gebracht wird und auf eine vielfältige Weise schöpferisch weiterentwickelt werden kann<sup>33</sup>. Unter dieser Voraussetzung bietet die Literaturverfilmung eine besondere künstlerische Chance der Kombination und Wechselbeziehung verschiedener Künste, eine Chance, die von der traditionellen Literaturwissenschaft (die in Bezug auf Literaturverfilmungen zum Teil noch dem längst obsoleten Konzept der sog. Werktreue anhängt) lange Zeit ebenso verkannt wurde wie von Filmpuristen, die ebenso einseitig die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit des Mediums Film betonten. Der von F.-J. Albersmeier und mir herausgegebene Band *Literaturverfilmungen* (1989) bemüht sich im Gegensatz dazu darum, den ästhetischen Spielraum der Literaturverfilmung neu zu bestimmen und die vielfältigen Möglichkeiten der filmischen Intermedialität und neue Methoden ihrer Analyse abzutasten, und er bietet gerade auch am Beispiel von H.-J. Neuschäfers *Tristana*-Interpretation ein hervorragenden-

---

32 Vgl. Schwarze, S. 60 ff., dort auch das Buñuel-Zitat, S. 64.

33 Vgl. Vf., in Albersmeier / Roloff, S. 527 ff.

des Beispiel dafür, wie wichtig die enge Verbindung von Text- und Filmanalyse für das Verständnis der Filme sein kann<sup>34</sup>.

So kann man die Intention von Buñuels *Tristana*, als bewußte Aktualisierung und "Gegendarstellung" von Galdós' Roman, eben nur dann durchschauen, wenn man Erzählweise und literarhistorischen Kontext von Galdós' Roman analysiert: die den Roman bestimmende ironische und skeptische, im Sinne des 19. Jahrhunderts 'liberale' Erzählweise, die im Rahmen der Diskurse der Zeit das Projekt der Aufklärung und den Gedanken der Emanzipation behutsam weiterzuentwickeln sucht. Daraus ergibt sich auch, daß für einen Leser und Filmregisseur wie Buñuel der Roman nicht einfach als Stoff oder Vorlage anzusehen ist, sondern aufgrund der Erzählweise den Film inspiriert und von daher zu einer neuen, kritischen Auseinandersetzung provoziert.

Dies gilt im Prinzip auch für Buñuels erste Galdós-Verfilmung *Nazarín*, einen Roman, dessen gattungsgeschichtliche und intertextuelle Aspekte für die filmische Adaptation und Transformation Buñuels ausschlaggebend sind, insbesondere die Zugehörigkeit des Romans zur pikaresken Erzähltradition, die – im Kontext religiöser und ideologischer Diskussionen des 19. Jahrhunderts – als eine groteske und zum Teil parodistische Darstellung der *imitatio Christi* schon bei Galdós selbst eine brisante Mischung ergibt; ähnlich im übrigen wie bei Dostojewski, dessen *Großinquisitor* als groteske Satire der spanischen Kirche auch für Galdós eine wichtige Anregung bot.

Wenn man weiß, wie genau und eingehend sich Buñuel mit dem Werk von Galdós beschäftigt hat<sup>35</sup>, wie er z.B. in seinen Gesprächen mit Aub immer wieder auch schon im Hinblick auf *Los olvidados* (S. 92) auf seine Galdós-Faszination zurückkommt, so kann man sich nur wundern, daß die Buñuel-Literatur, von den erwähnten Ausnahmen abgesehen (Utrera, Fuentes) über die Funktion der Romane von Galdós im Film bislang so wenig nachgedacht hat.<sup>36</sup> Buñuels filmische Transformation, seine Textverwandlung, ist zunächst einmal darauf angelegt, die pikaresken, grotesken und satirischen Elemente, die die

---

34 Ebenda, Neuschäfer, S. 505-521.

35 Vgl. bes. Aub / Buñuel 1986, S. 17, 92, 163 f., 116.

36 Fuentes ("La literatura", 1986) weist mit Recht darauf hin, daß fast jeder Buñuel-Film auf Galdós-Romane anspielt, durch Motive, Figuren und Problemstellungen; in *Los olvidados* werden z.B. Probleme des Vorworts von *Misericordia* verwendet (vgl. Aub / Buñuel, S. 92).

Erzählstruktur des Galdós-Romans bestimmen, besonders zu verdeutlichen, sie zu radikalisieren: der Film verzichtet dabei, aus naheliegenden filmischen Gründen, auf die Instanz des kommentierenden Erzählers, der für den Leser das Problematische und Anstößige der Geschichte verständlich macht, mit dessen Hilfe Galdós die Subversivität der Figur Nazarios zu dämpfen sucht. Während die explizite, intellektuelle Diskussion über Nazario und die Bedeutung seiner Nachfolge Christi (mit der Galdós deutlich für eine Liberalisierung und Modernisierung des Christentums im spanischen 19. Jahrhundert plädiert)<sup>37</sup> bei Buñuel in den Hintergrund tritt, entwickelt der Film weiterreichende mediale und intertextuelle Perspektiven, die über die Aktualisierung der Galdós-Problematik hinausreichen.

Buñuel entdeckt die theatralischen und visuellen Möglichkeiten, die in dem Thema stecken. Die Geschichte Nazarios entfaltet sich in einer Serie szenischer Tableaux, die in dem Maße, in dem Nazario und seine Jünger die Pilgerschaft Christi nachahmen und sich mit den biblischen Figuren identifizieren, auch die Bildhaftigkeit und den allegorischen Stil mittelalterlicher Hagiographie annehmen: der mexikanische Pilgerweg Padre Nazarios entspricht zum Teil den Stationen der christlichen Passion in spätmittelalterlichen Mysterienspielen und Erzählungen, und man hat den Eindruck, als wolle Buñuel dabei den z.B. von E. Auerbach oder J. Huizinga beschriebenen visuellen Realismus spätmittelalterlicher Kunst zum Ausdruck bringen<sup>38</sup> – gerade auch in den von Galdós abweichenden Episoden, z.B. der ganz mittelalterlich stilisierten Darstellung der Pest<sup>39</sup>. Auf der anderen Seite transponiert Buñuel die Geschichte von Galdós aus dem spanischen 19. Jahrhundert sehr konkret und überzeugend in die Zeit des vorrevolutionären Mexiko der Jahrhundertwende: eine Zeit also, in der, wie es mexikanische Autoren (z.B. A. Yáñez) so gut beschrieben haben<sup>40</sup>, Klerus, Obrigkeit und Diktatur besonders pharisäerhaft zusammenarbeiten, um das schon brüchige System der

---

37 Vgl. zu *Nazarín* auch G. Correa, der m.E. aber die Bedeutung des "simbolismo religioso" bei Galdós überbewertet und nur wenig auf die distanzierte Erzählweise des Romans eingeht.

38 Vgl. E. Auerbach, *Mimesis*, Bern-München<sup>3</sup> 1964, z.B. S. 516 f.; J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, München 1924.

39 Vgl. Buñuel 1983, S. 107.

40 Vgl. A. Yáñez, *Al filo del agua*, México 1947.



Herrschenden zu konservieren, so daß die politisch motivierte Verfolgung der naiven *imitatio Christi* Nazarios hier besonders plausibel erscheint. Der Film bietet dabei eine eigenartige Mischung von Dokumentation und verfremdender Künstlichkeit, archaische mexikanische Landschaft, aber auch irrealisierende Lichteffekte. Die Ereignisse, d.h. die Stationen und Pilgerwege von Nazario, sind einerseits als religiöse Gleichnisse, und andererseits als groteske Farcen interpretierbar; und sie demonstrieren damit genau die von Bachtin analysierte karnevaleske Ambiguität, die dem spanischen und auch lateinamerikanischen Zuschauer durch den pikaresken Roman oder *Don Quijote* vertraut ist. Es geht um die Ambiguität der Torheit oder auch des Wahnsinns von Nazario, des religiösen Narren und Träumers, dessen Glaube (wie auch schon in mittelalterlichen Hagiographien) ständig auf absurde, groteske Proben gestellt wird. Dabei gelingt es Buñuel, die entscheidende Frage, ob Nazario Erfolg hat oder auf lächerliche Weise scheitert, und damit die Bewertung der locura Nazarios (aber auch die seiner 'Jünger') bis zuletzt offenzuhalten (in einer Offenheit und Unentschiedenheit, die nicht nur auf der Ebene der dargestellten Glaubensprobleme durchgehalten wird, sondern die Ambiguität des filmischen Diskurses selbst ausmacht). Bis zuletzt laviert der Film daher an einer genau kalkulierten Grenze von tragischem Ernst und grotesker Komik. Nazario bewirkt tatsächlich Wunder – zum Teil sogar gegen seinen Willen –, in einer ganz überzeugend dargestellten Nachfolge Christi, und er scheint am Ende doch den Glauben zu verlieren, d.h. er spielt, wie z.B. Ginés in dem Theaterstück von Lope de Vega (*Lo fingido verdadero*)<sup>41</sup>, die Rolle des christlichen Märtyrers so gut, daß sich das Spiel der *imitatio Christi* in bitteren Ernst verwandelt und dabei die Scheinhaftigkeit der angeblich christlichen Moral der Gesellschaft entlarvt. Diese allzu gut gelingende Nachahmung wird zugleich aber zu einem heiklen religiösen Problem, zu einem modernen Beispiel der karnevalesken *parodia sacra*: d.h. der Film zeigt – sicherlich aus einer anderen Position und Perspektive als der gutgläubige Protagonist – immer schon die Theatralik, die Filmhaftigkeit der *imitatio*, entlarvt sie als Theater und 'Spiel im Spiel'.

---

41 Vgl. I. Nolting-Hauff, "Lope de Vega. *Lo fingido verdadero*", in V. Roloff / H. Wentzlaff-Eggebert (Hgg.): *Das spanische Theater*, Düsseldorf 1988, 70-89.

Der Film gestaltet die Faszination der locura und *imitatio Christi*; er knüpft, wie auch O. Paz bemerkt<sup>42</sup>, an die große Tradition der "locos españoles" an, und damit an das karnevaleske Repertoire christlicher Literatur und Kunst. Er bietet (ähnlich wie später *Tristana*) eine Gegendarstellung und Radikalisierung von Galdós' Roman insofern, als Buñuel nicht die ideologischen Diskussionen des 19. Jahrhunderts über die Zukunft eines liberalen christlichen Glaubens aufnimmt, sondern gerade an die prämodernen, archaischen und mittelalterlichen Elemente des Christentums erinnert – wie im übrigen auch in den Filmen *Viridiana* und *El ángel exterminador* und *La voie lactée*, die die Serie der religiösen Farcen Buñuels fortsetzen. In *Nazarín* werden mexikanische Geschichte und spätmittelalterliche spanische Traditionen in einen historisch durchaus verständlichen Zusammenhang gebracht, in ähnlicher Weise wie auch bei latein-amerikanischen Autoren, z.B. bei O. Paz, C. Fuentes und A. Carpentier. Das wichtigste Stil- und Darstellungsmittel von Buñuel, die bewußte, bis zuletzt durchgehaltene, groteske Mischung von Tragik und Komik, von Ernsthaftigkeit und satirischer Karikatur, die an die lange Tradition der spanischen Tragicomedia und Groteske anknüpft, hat, wie man sich denken kann, viele Filmzuschauer und Interpreten irritiert und genau die von Buñuel inszenierten Mißverständnisse provoziert; das Spektrum der Reaktionen reicht von der teilweisen Zustimmung katholischer Kreise, dem Interesse der Interpreten, die von dem religiösen Ernst des Films beeindruckt waren<sup>43</sup>, bis hin zu Kritikern, die in dem Film nur Blasphemie, Parodie und Satire zu sehen vermochten. Die letzte Szene des Films ist dafür bezeichnend: der verhaftete Nazario wird, von Polizisten begleitet, in ein anderes Gefängnis gebracht. Unterwegs auf der Landstraße begegnet er einer Frau, die auf einem Eselskarren Ananas transportiert. Diese alte, einfache Frau gibt Nazario aus einem natürlichen Gefühl des Mitleids eine Ananas. Nazario, der ja das christliche Leiden mit äußerster Konsequenz des Märtyrers gewählt hat, zögert darauf einzugehen, greift dann aber doch zu; es bleibt aber offen, ob dies eine Geste des Einverständnisses ist, d.h. ob er damit den Glauben an die einzig mögliche Hilfe Gottes in Frage stellt.

---

42 Paz, "El cine filosófico", 1986.

43 Vgl. Buñuel 1982, S. 207.

O. Paz ist in seiner bemerkenswerten Analyse des Films dabei zu folgendem Schluß gekommen:

El riesgo de confusión, común a todas las obras de arte, era mayor en este caso por el carácter de la novela que inspiró a Buñuel. El tema de Pérez Galdós es la vieja oposición entre el cristianismo evangélico y sus deformaciones eclesiásticas y históricas. El héroe del libro es un cura rebelde e iluminado, un verdadero protestante: abandona la Iglesia pero se queda con Dios. La película de Buñuel se propone mostrar lo contrario: la desaparición de la figura de Cristo en la conciencia de un creyente sincero y puro<sup>44</sup>.

Auch O. Paz unterliegt hier der Versuchung, dem Filmende einen bestimmten Sinn zu geben. Aber es gibt im Film keinen erläuternden Kommentar, wie ihn der Erzähler bei Galdós vermittelt; das filmische Bild bleibt als solches mehrdeutig, die Figur Nazarios und seine Taten bleiben absurd und paradox. Gerade in dieser Mehrdeutigkeit liegt die ästhetische Radikalität und Subversivität Buñuels, die in den 50er und 60er Jahren von vielen, auch von O. Paz selbst, nicht ganz oder nur mit Vorbehalten akzeptiert wurde. Buñuel selbst deutet bei aller Sympathie für seinen Freund Paz den kleinen Unterschied an: auf die Frage von Aub: "daß er (Nazario) am Ende weint, weil er den Glauben verliert, war eine Erfindung von O. Paz", antwortet Buñuel: "[...] llora porque duda por primera vez, duda de su fe. Rechaza la caridad de la vieja; luego acepta. Y no está seguro de nada".<sup>45</sup>

Wichtig erscheint mir, daß der Erzähler und Regisseur des Films darüber nicht hinausgeht, daß aber dieser Zweifel von Anfang an den Film konstituiert, die Mehrdeutigkeit als ästhetisches Prinzip erkennen läßt. Darin liegt auch eine Erklärung für den erwähnten Hinweis von Buñuel (s.o.), daß auch in diesem Film "die moralische Linie surrealistisch" sei. Der *Nazarín*-Film hat wie schon *Los olvidados* ein moralistisches Element im Sinne einer nüchternen und skeptischen Analyse des Menschen, im Sinne der moralistischen Tradition des pikaresken Romans oder auch der französischen Moralisten, die Illusionen entlarven, Scheinheiligkeit und soziale Mißstände verspotten, aber keine Lösungen der Probleme anbieten (moralistische Texte sind meist dialogisch, Diskussionsangebote für den Leser, aber nicht

---

44 Paz, "El cine filosófico", 1986, S. 179.

45 Aub 1984, S. 129.

didaktisch)<sup>46</sup>. Dies gilt auch für die hier behandelten mexikanischen Filme Buñuels, die Gesellschaftskritik und eine moralistische Linie enthalten, ohne dabei die surrealistische Mehrdeutigkeit zu verlieren. Der Surrealismus bleibt – bei aller Skepsis Buñuels, trotz durchaus zwiespältiger Erinnerungen – ein entscheidendes Element des filmischen Diskurses, der radikalen Ästhetik und Gesellschaftskritik Buñuels<sup>47</sup>, so daß mir auch O. Paz' am Anfang zitierter Gedanke des "desenlace", der "salida de estética superrealista" und damit der Abwendung von der europäischen Avantgarde nicht *ganz* treffend erscheint – obwohl die mexikanischen Erfahrungen zweifellos ein neues Problembewußtsein schaffen. So sind am Ende von *Nazarín* die Trommeln von Calanda, die Nazarios Annahme der mitleidigen Geste untermalen, nicht eindeutiges Symbol eines neuen Unglaubens, sondern ambivalent, zugleich Zeichen einer unheimlichen und irrationalen, nach wie vor wirksamen Faszination spanisch-christlicher Traditionen, Ausdruck einer quasi mystischen Suggestion, die gerade in Mexiko wieder zum Vorschein kommt, zur filmischen Gestaltung verlockt.

---

46 Vgl. Wentzlaff-Eggebert, *Lesen als Dialog*, S. 49 ff.

47 Buñuel 1983, S. 113 f.; Aub / Buñuel, S. 108.

# LITERATURVERZEICHNIS

Albersmeier, Franz-Josef

1984 *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer "Literaturgeschichte des Films"*. Heidelberg.

Albersmeier, Franz-Josef / Volker Roloff (Hgg.)

1989 *Literaturverfilmungen*. Frankfurt.

Aranda, José Francisco

1969 *Luis Buñuel, Biografía crítica*. Barcelona.

Aub, Max

1984 *Conversaciones con Buñuel*. Madrid.

Aub, Max / Luis Buñuel

1986 *Die Erotik und andere Gespenster. Nicht abreißende Gespräche*. Berlin.

Bazin, André

1975 *Le cinéma de la cruauté*. Paris.

Berg, Walter Bruno [etc.]

1978 "Aspekte 'vaterloser' Gesellschaft in den *Novelas contemporáneas* von Benito Pérez Galdós". In *Iberoamerica*, 2: 21-40.

Bonitzer, Pascal

1986 "Buñuel/Dalí. Ein Dokumentarfilm als Zerrbild". In *Travía* (Sondernummer: Spanische Filme), S. 23-24.

Borsò-Borgarello, Vittoria

1985 "Metaphorische Verfahren in Literatur und Film". In R. Klopfer/K.-D. Müller (Hgg.): *Narrativität in den Medien (Mana 4)*, S. 183-207.

Buñuel, Luis

1950 *Los olvidados*. México (Urauff. 1950 Mexico City).

1964 *Nazarín*. México 1958/9 (Urauff. Cannes 1959). In E. Patalas: *Spectaculum*. Texte moderner Filme. Frankfurt.

1982 *Mi último suspiro*. Barcelona (dt. *Mein letzter Seufzer*, Frankfurt 1983).

Correa, Guillermo

1962 *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*. Madrid.

Ebeling, Ludwig

1986 "Der diskrete Charme der Bourgeoisie". In H. Korte (Hg.): *Systematische Filmanalyse in der Praxis*. Braunschweig.

Eder, Klaus Peter / W. Jansen u.a.

<sup>2</sup>1980 *Luis Buñuel*. München.

Fuentes, Víctor

1986 "La prosa poética de Buñuel: del dadaísmo ultraísta al surrealismo". In Fernando Burgos (Hg.): *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid.

1989 "La literatura en el cine de Buñuel". In Sebastian Neumeister (Hg.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (18-23 de agosto de 1986, Berlin). Frankfurt, Bd. II, S. 237-243.

Goetz, Alice / Helmut Banz (Hgg.)

1965 *Luis Buñuel. Eine Dokumentation.* Bad Ems.

Neuschäfer, Hans-Jörg

1989 "Die amputierte Frau. *Tristana* bei Benito Pérez Galdós (1892) und Luis Buñuel (1970)". In F. Albersmeier/V. Roloff (Hgg.): *Literaturverfilmungen.* Frankfurt, S. 505-521.

Oms, Marcel

1985 *Don Luis Buñuel.* Paris.

Paech, Joachim

1988 *Literatur und Film.* Stuttgart.

Paz, Octavio

<sup>3</sup>1986 "El cine filosófico de Buñuel" (zuerst 1966). In ders.: *Los signos en rotación y otros ensayos,* Madrid, S. 177-182.

1986 "El poeta Buñuel" (1951). In ders.: *Las peras del olmo,* Barcelona, S. 183-187.

Pérez Galdós, Benito

1984 *Nazarín.* Madrid (zuerst 1895).

Pörtl, Klaus

1989 "El cine español en Alemania". In *Hispanorama*, 51 (März 1989): 104-110.

Rebolledo, Carlos

1978 "Buñuel and the Picaresque Novel". In Joan Mellen (Hg.): *The world of Luis Buñuel, Essays in Criticism.* New York, S. 139-148.

Reif, M.

1984 *Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur.* Tübingen.

Roloff, Volker

1986 "Mittelalterliche Farcenkomik bei Rabelais und im *Lazarillo de Tormes*". In *Zeitschrift für romanische Philologie*, 102: 49-67.

Sánchez Vidal, Agustín

1984 *Luis Buñuel. Obra cinematográfica.* Madrid.

Schneider, Irmela

1981 *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung.* Tübingen.

Schrader, Ludwig

1975 "Der Bogen und die Leier oder die ewige Gegenwart-Modernität als Theorie bei Octavio Paz". In *Sprachen der Lyrik.* Festschrift für Hugo Friedrich. Frankfurt, S. 782-814.

Schulz-Buschhaus, Ulrich

1988 "Octavio Paz: *Los hijos del limo* – Europäische Avantgarde und mexikanisches Bewußtsein". In K. Hölz (Hg.): *Literarische Vermittlungen: Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur.* Tübingen, S. 137-150.

Schwarze, Michael

1985 *Buñuel.* Reinbek bei Hamburg.

Siegel, Angelika

- 1988 *Analyse der weiblichen Hauptfiguren "Viridiana" und "Belle de jour" in Buñuels gleichnamigen Filmen.* Düsseldorf (Ms.).

Teuber, Bernhard

- 1989 *Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit.* Tübingen.

Utrera, Rafael

- 1982 *García Lorca y el cinema. "Lienzo de plata para un viaje a la luna".* Sevilla.  
1987 "La literatura de Galdós en su tratamiento cinematográfico". In *Insula*, 42/492: 19-20.

Wentzlaff-Eggebert, Harald

- 1986 *Lesen als Dialog. Französische Moralistik in texttypologischer Sicht.* Heidelberg.

## RESUMEN

Los filmes mejicanos de Buñuel, por las condiciones en que fueron producidos en Méjico, son considerados con frecuencia como el final del arte fílmico vanguardista de Buñuel, como apartamiento de la estética surrealista o como "superación del superrealismo" (O. Paz).

Mi artículo muestra que Buñuel precisamente en Méjico – en una situación límite existencial, casi como al borde de la modernidad – gana una conciencia de los problemas y nuevas experiencias, especialmente un escepticismo frente al racionalismo europeo que, sin embargo, no lleva de ningún modo a renunciar a los medios de estructuración surrealistas.

La "línea moral" en filmes como *Los olvidados* y *Nazarín* sigue siendo "surrealista" (Buñuel), y esto en el sentido de que Buñuel por un lado anuda con las tradiciones 'premodernas' de la literatura europea (especialmente con la novela picaresca) y por el otro mantiene como medios estilísticos la ambigüedad de la metáfora surrealista, sobre todo en las secuencias oníricas de los filmes. Tanto *Los olvidados* como *Nazarín* (como adaptación cinematográfica de la literatura) ponen en claro además conexiones entre la mitología europea y latinoamericana y la tradición narrativa, y demuestran un escepticismo radical que, recurriendo a temas y formas de la sátira grotesca, gana en nitidez.

Así se hacen perceptibles nuevas perspectivas de la teoría y práctica artísticas de la vanguardia que hace comparables a los filmes mejicanos de Buñuel con tendencias de la literatura latinoamericana más reciente (desde Octavio Paz hasta García Márquez o Carlos Fuentes).